



CRÍTICA
AÑO III Número 6

REVISTA ELECTRÓNICA
DEL ÁREA DE CRÍTICA DE
ARTE DEL IUNA

JUNIO 2009

Crítica, del gr. crisis, κρίσις “krisis”, en lat. *criticus* y éste del gr. κριτικός *kritikós*, *capaz de discernir*, proveniente del verbo κρίνειν *separar, decidir, juzgar*, de raíz indoeuropea *krei *cribar, discriminar, distinguir* y emparentado con el lat. *cerno, separar* (cf. *dis-cernir*), *cribrum, criba* y *crimen, juicio, acusación* (compárese con el gr. κρίμα *krima - juicio*). Joan Corominas dice que *crítica* se utiliza en español desde 1705.

Director: Raúl Barreiros

Diseño gráfico: Juan Carlos Fenu

Correctora de estilo: María Andrea Santana Hernández

Tráfico y diseño: Sebastián Lavenia

Mesa de ideas: Agustín Berlanga y Silvia del Campo

Escriben en este número: Federico Baeza, Raúl Barreiros, R. B., Ulises Cremonte, Graciela Fernández Troiano, Nadia Koval, Carmelo Saitta y Susana Temperley.

Editor: IUNA Área de Crítica de Arte

Dirección: Yatay N° 843, Ciudad de Buenos Aires

Código Postal: 1184 ADO

Teléfono: (011)4861-0324

e-mail: critica.revista@iuna.edu.ar

www.iuna.edu.ar/institucional/publicaciones/revistas.php

El IUNA, Instituto Universitario Nacional del Arte, es una de las 35 Universidades Nacionales que tiene la Argentina.

Lleva la denominación de instituto para señalar su carácter monotemático: el arte

■ **Apuntes sobre *Ecografías de la Televisión* de Jacques Derrida.** Una crítica de la visión que Jacques Derrida expone en la introducción de *Ecografías de la Televisión*: chances y riesgos del artefacto, la edición, el tiempo cronológico y el de emisión. Al lado del televisor, **Raúl Barreiro**. **Página 3**

■ **¿Qué tienes ahí?** Descripción y realidad en arte contemporáneo. La descripción indicaria, el testimonio, los objetos, la marca de la ausencia en los pliegues de las sábanas. Fuera de texto, **Federico Baeza**. **Página 8**

■ **¿Otra vez Beethoven?** No solo los alemanes pueden recrearlo en versiones consideradas clásicas que implican una cierta mirada neutra. Pero eso no agota todas sus lecturas, que debe ser otra. Rompe el molde, sin sospechas nacionalistas, **Nadia Koval**. **Página 11**



■ **Crítica con causa impía.** Una mirada irónica y grotesca sobre las causas de la fe y el peligro de los vigilantes religiosos. Escribe **R. B.** que se oculta tras falsas iniciales por temor a las represalias. **Página 13**

■ **Una obra sin título y en proceso.** La hibridación de lo corporal y lo visual en las artes del movimiento. El arte que involucra al cuerpo y a la mirada resulta de técnicas corporales y de tecnologías digitales,

herramientas que habilitan la creación del coreógrafo. Graba, baila y escribe, **Susana Temperley**. **Página 16**

■ **Una mirada cierta sobre el regionalismo crítico.** En nuestro medio, los años 80 muestran en la música instrumental y en la electrónica, claros signos de una mirada localista originando, así, la necesidad de una estética que presente, de diferentes maneras, características propias del folklore americano. Este fenómeno no solo es observable en la música académica, sino también en la música popular, caracterizando a los géneros de “fusión”. Compone, **Carmelo Saitta**. **Página 22**

■ **Crítica y Vanguardia: “El caso Poringa”** Más conocido internacionalmente como Poringa’s Affaire, el artículo de **Ulises Cremonte** se publica por primera vez en español en la revista **Crítica**. Este texto tensa las categorizaciones teóricas del arte poniendo en duda la opción entre constructivistas y esencialistas cuando llega el momento de la empiria que descubre la insustancialidad de los taxones teóricos. **Página 24**

■ **De los títulos.** Los títulos son relevos o anclajes (Barthes), tal vez solo aposiciones (Steinberg) o paratextos (Gennete). De cualquier modo, allí están como un adelanto, una contradicción, una clasificación o una denuncia. Palabra o frase con que se da a conocer el nombre o asunto de una obra o de cada una de las partes o divisiones de un escrito. Titula, **Graciela Fernández Troiano**. **Página 28**

■ **Cartas de los lectores.** Los lectores escriben en sus complejas cartas que no criticamos nada pero, en fin, está bien, qué le vamos a hacer. Sin embargo, a alguno le gusta **Crítica**. Allí están las cartas en la última página, esperando. **Página 32**

grafos y artistas sino también a los espectadores y críticos. Todos ellos están invitados a dejarse zambullir en este universo lúdico y siempre en proceso.

NOTAS

[1] La obra se exhibió el Camarín de las Musas en Buenos Aires durante el mes de febrero de 2009. “Turist” es un trabajo realizado en 2005.

[2] Tal conceptualización pertenece a los autores de la obra.

[3] Realizador y teórico estadounidense (En Danza y Tecnología2 -edición sin número- Luciérnaga Clap Revista digital).

[4] <http://roalonso.net/>

BIBLIOGRAFÍA

Hess, Walter, *Documentos para la Comprensión del Arte Moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1994.

Genette, Gerard, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.

La Ferla, Jorge (comp.) *Cine, Video y Multimedia. La Ruptura de lo audiovisual*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001.

Mitoma, Judy (comp.) *Envisioning Dance on Film and Video*, New York, Routledge, 2001.

Traversa, O., “Aproximaciones a la noción de dispositivo” en *Signo y Señal*, Revista del Instituto de Lingüística, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2001.

Una mirada cierta sobre el regionalismo crítico

Carmelo Saitta

A principio de la década del cincuenta del siglo pasado, muchos compositores preocupados por un mayor control de los parámetros compositivos adoptaron como técnicas al serialismo integral (que permitió a los compositores, a través de matrices numéricas, sistematizar la altura, las duraciones, las intensidades, entre otras variables) y/o las técnicas electrónicas (que no solo les garantizaban un mayor control, sino también la sistematización de una vinculación estructural entre los mismos).

Como reacción al excesivo control o búsqueda de posibles alternativas, surgieron un número considerable de obras cuyos compositores adoptaron técnicas más laxas, tales como: el minimalismo, la música repetitiva, la aleatoriedad en diferentes grados, la música concreta, la música estocástica, los grafismos, etc. Y un poco mas adelante, la creación de grupos de impro-

visación, es decir, la composición colectiva, cuyos compositores-interpretes exploraron diferentes formas de organización musical, así como nuevas posibilidades de los instrumentos tradicionales, generando lo que se dio en llamar “técnicas extendidas”.

Varias de estas aperturas, desvinculadas de las técnicas centroeuropeas, presentan ciertas características vinculadas a otras culturas. Es así como es observable que en estas obras, como en otras posteriores, muchas de las premisas compositivas tienen algún sustrato vinculado a ciertas características de la música étnica de diferentes geografías.

En este punto, podríamos vincular a estas obras con los movimientos nacionalistas surgidos a fines del siglo XIX y que se proyectaron por largo tiempo en el siglo XX. Sin embargo, sería erróneo hacerlo debido a dos razones. En primer lugar, como le gusta decir al compositor Pablo Cetta, aquellas se basaban en citas textuales del folklore de sus respectivas etnias y, posteriormente, se producía un proceso de sublimación mediante el cual no precisaba citar, pues los elementos característicos ya formaban parte de su lenguaje. Este repertorio conserva una fuerte relación con la música tradicional (utilización del sistema tonal-modal, el tematismo, etcétera).

En segundo lugar, a partir de la década del ochenta es notorio el surgimiento de manifestaciones estético-musicales que conllevan, en cierto modo, una mirada renovadora, tal vez, como reacción a la pretendida globalización promovida por los países centrales, por el manifiesto fracaso de los postulados sustentados por la modernidad o por razones más específicas vinculadas a los desarrollos locales, los que, sumados a las nuevas concepciones ideológicas, desencadenan nuevas corrientes de las cuales una, al decir de Kenneth Frampton¹, daría una real sustentación al tema que nos ocupa: *“La estrategia fundamental del regionalismo crítico consiste en reconciliar el impacto de la civilización universal con elementos derivados indirectamente de las peculiaridades de un lugar concreto. De lo dicho, resulta claro que el regionalismo crítico depende del mantenimiento de un alto nivel de autoconciencia crítica. Puede encontrar su inspiración directriz en cosas tales como el alcance y la calidad de la luz local o en una tectónica derivada de un estilo estructural o en la topografía de un emplazamiento dado. Pero, como ya he sugerido, es necesario distinguir entre el regionalismo crítico y los ingenuos intentos de revivir las formas hipotéticas de los elementos locales perdidos”*. Y si bien este enunciado alude, en principio, a la arquitectura, por extensión es aplicable a cualquier manifestación de las artes, incluida la música.

En nuestro medio y a partir de esa década, aparecen, tanto en la música instrumental como en la electrónica, claros signos de una mirada localista, originando así la necesidad de una estética que presente de diferentes ma-

neras características propias del folklore americano. Este fenómeno no solo es observable en la música académica, sino también en la llamada música popular, caracterizando así a los géneros de “fusión”.

En el caso que nos ocupa, dicha alusión se ve reflejada en obras donde, de manera implícita o explícita, aparecen claros signos de la cultura local, ya sea por la inclusión directa de formas propias de nuestro folklore, por la inclusión de materiales étnicos de archivos musicológicos, por la organización formal no causística, por una particular configuración textural, por el uso de ciertas sonoridades vinculadas a instrumentos étnicos, por asociación metafórica con el título o el programa, etcétera.

Este movimiento, llamado por algunos compositores “sincretismo” y por otros “regionalismo crítico” (siendo éste último término el que posee un sustento conceptual más apropiado para dar cuenta de una realidad múltiple que atiende a los criterios compositivos actuales más o menos universales), tiene hoy muchísimos cultores, en particular en América Latina. Entre nosotros podemos citar, en la ciudad de Córdoba, a Gonzalo Bifarella, José Halac y Eleazar Garzón; en Rosario, a Dante Grela, Claudio Lluán y Jorge Horst; en Santa Fé, a Jorge E. Molina y Ricardo Pérez Miró; en Neuquén, a Ricardo Ventura; y en Buenos Aires, a Pablo Cetta, Francisco Kröpfl, Jorge Sad, Guillo Espel y el autor de estas líneas, entre muchos otros.

NOTAS

[1] AAVV, *La Posmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós, 1985

Crítica y vanguardia: “El caso Poringa”

Ulises Cremonte

Para Clement Greenberg, —uno de los críticos americanos más influyente del siglo veinte— vanguardia y kitsch son conceptos antagónicos determinantes para diagnosticar cual es una obra de arte genuina y cual no. En su artículo “Crítica y vanguardia” (*Partisan Review*, 1939), plantea que el kitsch es ese conjunto de mercancías pensadas para ser digeridas sin esfuerzo y que no predisponen activamente a sus consumidores. En cambio, la vanguardia cumple una función primordial: “mantener en movimiento la cultura”. Es un arte auténtico, que despierta en el espectador un espíritu crítico.

El arte vanguardista es abstracto, mientras que el arte de masas favorece ostensiblemente la representación. El arte vanguardista es reflexivo, el